

SALVE LUCRUM

HOMENAJE AL PROFESOR  
JUAN JOSÉ FERRER MAESTRO

JOSEP BENEDITO NUEZ  
(EDITOR)

SALVE LUCRUM

*Homenaje al profesor  
Juan José Ferrer Maestro*

HISTORIA, 4  
2021

CALAMBUR



# ÍNDICE

PRÓLOGO . . . . .	13
1. REFLEXIONES SOBRE EL PAPADO ROMANO <i>Pedro Barceló</i> . . . . .	19
2. DIVINIDADES UNIVERSALES PARA UN IMPERIO UNIVERSAL <i>Jaime Alvar Ezquerria</i> . . . . .	51
3. UNA APROXIMACIÓN AL CORPUS MARTIRIAL DESDE LA ANTROPOLOGÍA DEL CUERPO <i>Clelia Martínez Maza</i> . . . . .	73
4. LOS PRAEGUSTADORES EN EL MUNDO ROMANO. ALGUNAS CONSIDERACIONES DE CARÁCTER GENERAL <i>Rafael González Fernández y Pedro David Conesa Navarro</i> . . . . .	105
5. PEREGRINOS ESPAÑOLES EN POMPEYA Y HERCULANO. LA EXPERIENCIA DE JOSÉ MARÍA FERNÁNDEZ SÁNCHEZ Y FRANCISCO FREIRE BARREIRO EN 1875 <i>Mirella Romero Recio</i> . . . . .	127
6. "LIKE CATILINE, HE STALKED INTO THIS CHAMBER, REEKING WITH CONSPIRACY - ÜBER DEN REKURS AUF DIE ANTIKE IN ABOLITIONSDEBATTEN AM VORABEND DES AMERIKANISCHEN BÜRGERKRIEGS" <i>Niklas S. Engel</i> . . . . .	151
7. VIDAS ARQUETÍPICAS DE DOS POETAS: HORACIO Y LORCA <i>David Hernández de la Fuente</i> . . . . .	179
8. LA IRUPCIÓN DE LA ANTIGÜEDAD EN LAS HISTORIAS DE ESPAÑA DEL SIGLO XVI: BEUTER Y SU REFERENCIA A LA FUNDACIÓN DE VALENTIA POR JUNIO BRUTO COMO EJEMPLO <i>Juan José Seguí Marco</i> . . . . .	209

9.	GERVASIUS UND PROTASIVS – DIE ‘AMBROSIANISCHEN HEILIGEN’ UND DIE CHRISTLICHE MÄRTYRERVEREHRUNG IN DER SPÄTANTIKE <i>Matthias Sandberg</i> . . . . .	253
10.	DOS ISLAS “AFORTUNADAS”: CHRYSÉ, ARGYRE Y LAS RIQUEZAS DE LA INDIA EN METALES PRECIOSOS SEGÚN LA LITERATURA CLÁSICA <i>Manuel Albaladejo Vivero</i> . . . . .	271
11.	MARATHON ODER SALAMIS? ZUM WIDERSTREIT DER ERINNERUNGSRORTE IM ATHENISCHEN GEFALLENENGEDENKEN <i>Eike Faber</i> . . . . .	287
12.	LA MEDICINA PEDIÁTRICA Y SORANO DE ÉFESO: UNA MIRADA AL MUNDO CLÁSICO <i>Mario Ferrer Vázquez</i> . . . . .	315
13.	DE LA INFAMIA A LA VIRTUS. UNA REFLEXIÓN ACERCA DE LA SALVACIÓN SOCIAL DEL LUCHADOR EN LA ARENA DE LOS ESPECTÁCULOS ROMANOS <i>M<sup>a</sup> Engracia Muñoz Santos</i> . . . . .	337
14.	APROXIMACIÓN A LA ECONOMÍA ROMANA: PENSAMIENTO GRIEGO Y PROSTITUCIÓN <i>Coré Ferrer-Alcantud</i> . . . . .	349
15.	EL TESORO SAGRADO Y LOS TESOREROS DE LA DIOSA ÁTENA: EVOLUCIÓN FINANCIERA DEL TEMPLO Y DE LA CIUDAD DE ATENAS <i>Teresa E. Villalba Babiloni</i> . . . . .	385
16.	LA TRANSICIÓN DE LOS ASTRÓNOMOS EGIPCIOS A LA ASTROLOGÍA EN ÉPOCA GRECORROMANA <i>José Lull</i> . . . . .	403
17.	EL PAISAJE VISTO Y EL PAISAJE PERCIBIDO: LA IMAGEN DEL PODER DESDE LOS CAMINOS IBEROS <i>Arturo Oliver Foix</i> . . . . .	459
18.	LA ECONOMÍA Y EL COMERCIO EN SAGUNTUM Y EN LA PLANA EN ÉPOCA ROMANA, A TRAVÉS DEL ESTUDIO DE LAS ÁNFORAS <i>Ramon Járrega Domínguez</i> . . . . .	491
19.	EL HIPOGEO 55 DE LAS EXCAVACIONES DE LA SOCIEDAD ARQUEOLÓGICA EBUSITANA <i>Jordi H. Fernández Gómez y Ana Mezquida Orti</i> . . . . .	525

20. ESPACIOS Y USOS FUNERARIOS EN LA CIUDAD DE VALENTIA JUNTO A LA VÍA AUGUSTA: PAISAJE RURAL VS. PAISAJE URBANO <i>Josep Benedito Nuez y José Manuel Melchor Monserrat</i> . . . . .	565
21. EL REY ANTE EL CUERPO DEL REY: MELANCOLÍA Y VANITAS REGIA <i>Víctor Mínguez Cornelles e Inmaculada Rodríguez Moya</i> . . . . .	599
22. TRIUMPHUS ROMANOS EN LA EDAD MODERNA. EL CASO DEL TRIUNFO DE CÉSAR DE GIACOMO LAURO <i>Juan Chiva Beltrán</i> . . . . .	643
23. SEMPER AUGUSTUS. CARLOS V Y LA IMAGEN ANTICUARIA DEL PODER EN EL RENACIMIENTO <i>Antonio Gozalbo Nadal</i> . . . . .	669
24. DE ELECTIONE MAGISTRI MUNTESIE <i>Carles Rabassa Vaquer</i> . . . . .	705
25. LAS CONSTRUCCIONES DE PIEDRA EN SECO: EL PAPEL DE LA ROMANIZACIÓN EN LAS DIFERENTES FASES HISTÓRICAS DE DESARROLLO DE UNA TÉCNICA PATRIMONIO DE LA HUMANIDAD <i>Javier Soriano Martí</i> . . . . .	737
26. EL PATRIMONIO INDUSTRIAL DEL TRANSPORTE DE VIAJEROS EN CASTELLÓN <i>Pablo Marco Dols</i> . . . . .	771
LISTADO DE AUTORES . . . . .	811

EL REY ANTE EL CUERPO DEL REY:  
MELANCOLÍA Y VANITAS REGIA

VÍCTOR MÍNGUEZ CORNELLES  
INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA  
*Universitat Jaume I*

Monarca es enigma, que para desengaño de los Principes,  
explican sabias las escuelas de vn sepulcro.<sup>1</sup>

Los días 23 y 24 de julio de 1666, con ocasión de la muerte del Rey Planeta acontecida diez meses antes, se alzó en el centro del crucero de la catedral de la ciudad de México, capital del virreinato de La Nueva España, un espectacular catafalco construido por el pintor y arquitecto Pedro Ramírez. Esta arquitectura festiva fue decorada con un programa iconográfico que comparaba al fallecido Felipe IV con diversos reyes que le precedieron -tanto pertenecientes a su linaje habsbúrgico, como igualmente a otras dinastías históricas, bíblicas y míticas-, todos ellos representados por medio de esculturas efímeras. La crónica de estas honras fúnebres fue escrita por Isidro Sariñana, y publicada con el título *Llanto*

<sup>1</sup> SARIÑANA, Isidro: *Llanto del Occidente en el Ocaso del más claro Sol de las Españas. Fúnebres demostraciones, que hizo, pyra real, que erigió en las Exequias del Rey N. Señor D. Felipe IIII El Grande*, 1666, p. 61.

*del Occidente en el Ocaso del más claro Sol de las Españas. Fúnebres demostraciones, que hizo, pyra real, que erigió en las Exequias del Rey N. Señor D. Felipe III El Grande* (México, Viuda de Bernardo Calderón, 1666). Además de incluir una gran estampa plegada reproduciendo el túmulo, la relación de exequias fue ilustrada con dieciséis grabados que mostraban los jeroglíficos bicromos que adornaban su zócalo, y que constituyen una de las series emblemáticas más interesantes de las muchas que fueron reproducidas por medio de estampas en las imprentas novohispanas a lo largo de los siglos de la cultura virreinal.<sup>2</sup> Uno de estos jeroglíficos muestra en su *pictura* a Octavio Augusto laureado y arrojando las flores que lleva en las manos en torno al cadáver de Alejandro Magno, vestido éste con armadura y descansando sobre un sepulcro (Fig. 1). Dice su lema, *Reges non mortuos videre volo*. Y su letra:

Venciò Cesar Augusto à Alexandria  
 Metropoli de Egipto celebrada,  
 Por Alexandro el Grande nominada,  
 Que vivo desengaño allí iacia.  
 Viò el Cesar su cadaver, y aunque avia  
 Otros difuntos Reyes, avisada  
 Respondiò su grandeza mesurada,  
 Que: *mueertos no, si Reyes ver queria.*  
 Ecos en que mostrò ponderativos,  
 (y hablando de Philipppo son más ciertos)  
 Que nunca muere aquèl, que en los archivos  
 De la memoria escribe sus aciertos;

<sup>2</sup> MÍNGUEZ, Víctor: «La muerte del Príncipe: reales exequias de los últimos Austrias en México», *Cuadernos de Arte Colonial*, 6, 1990, pp. 5-32; MÍNGUEZ, Víctor, RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada, GONZÁLEZ TORNEL, Pablo y CHIVA, Juan: *La fiesta barroca. Los virreinos americanos (1560-1808)*, 2010, pp. 164-168.

Porque si el ocio es muerte de los vivos,  
También la fama es vida de los muertos.

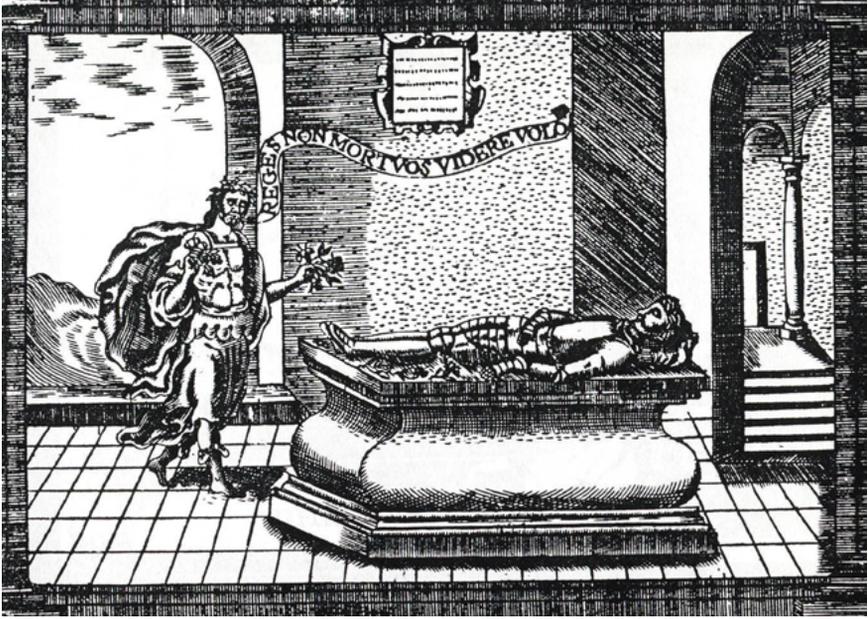


Fig. 1. Anónimo: *Augusto visitando la tumba de Alejandro*.  
Jeroglífico en la catedral de México, 1666.

Para entender que hacía Alejandro en el programa iconográfico de la pira catedralicia novohispana de Felipe IV hemos de recordar que otro de los sobrenombres del Rey Planeta era el de Felipe el Grande, denominación que compartía precisamente con el rey macedonio. Reforzando este juego de identidades onomásticas, en el primer cuerpo del catafalco estaban representados junto al mismo Alejandro otros tres grandes: Constantino Magno, León Magno y Carlomagno. Teniendo todo esto en cuenta, y leyendo la letra del jeroglífico, se deduce fácilmente que Felipe IV se identifica en el mismo con Alejandro y no con Augusto, pues tanto

el Habsburgo como el macedonio han muerto –mientras que Augusto se representa con vida-, y el primero como el segundo despertará la admiración de los que le sucedan. El jeroglífico, como el propio Sariñana explicó en la relación de exequias, reflexiona sobre la vida póstuma de la fama de los grandes hombres -como lo fueron Alejandro Magno o Felipe el Grande-, pues es lo único que garantiza el triunfo sobre una muerte que iguala a todos y no perdona a los poderosos.

La fuente histórica de la imagen que contemplamos en el jeroglífico novohispano la encontramos en la biografía que Cayo Suetonio escribió de Augusto, reproduciendo literalmente el mentor mexicano una de sus frases como lema latino y también en la letra castellana. Cuando Suetonio narra en las *Vidas de los doce césares* (*De Vita Caesarum*, inicios del siglo II), la estancia de Octavio Augusto en Egipto tras derrotar a Marco Antonio y Cleopatra, al inicio del capítulo XVIII nos dice lo siguiente:

Por esta época mandó abrir la tumba de Alejandro Magno; sacado el cuerpo, estuvo un momento contemplándolo, le puso en la cabeza una corona de oro y le cubrió de flores en muestra de homenaje. Consultado si quería ver también el Ptolomeum, contestó: *que había venido a ver un rey y no muertos*.<sup>3</sup>

Aunque en su discurso emblemático Sariñana cita a Salustio, Virgilio y el libro bíblico de los Macabeos, no hay duda que ha tomado a Suetonio en cuenta a la hora de idear el jeroglífico, pues no solo repite lo que este dice, sino que la imagen visualiza la ofrenda de flores descrita por el historiador romano.

<sup>3</sup> Suetonio, Cayo: *Los doce césares*, 1985, pp. 72-73.

## LOS CÉSARES EN ALEJANDRÍA

La visita de Augusto a la tumba de Alejandro en el año 30 a.C., días después de vencer a sus enemigos Marco Antonio y Cleopatra y de reunificar de nuevo el Mediterráneo Oriental y Occidental bajo su único gobierno, ofrece dos lecturas complementarias. En primer lugar fue un homenaje al gran conquistador de Asia, que se convirtió desde su temprana muerte en un modelo para todos sus sucesores, y para los emperadores y militares que vivieron tras él -Aníbal, Pompeyo, César y por supuesto el propio Augusto.<sup>4</sup> La *imitatio Alexandri* pervivió durante siglos obsesivamente: Pompeyo adoptó su sobrenombre; Craso intentó conquistar el Oriente; Marco Antonio se adueñó de Egipto y llamó al hijo que tuvo con Cleopatra Alejandro Helios, Calígula portaba su armadura, Caracalla vestía como él, Cómodo aparecía a su lado en las monedas, etcétera.<sup>5</sup> Está claro que Alejandro no era un rey cualquiera, pues como vemos Augusto despreció contemplar el cadáver de Tolomeo, queriendo ver solo los restos del más grande de todos. Prueba de la admiración que Alejandro despertó entre los líderes que vivieron siglos después son las palabras que según Plutarco Julio César pronunció en Hispania cuando sus amigos le sorprendieron llorando mientras leía un relato sobre Alejandro: «¿Pues no os parece digno de pesar el que Alejandro de esta edad reinase ya sobre tantos pueblos, y que yo no haya hecho todavía nada digno de memoria?».<sup>6</sup> Quizá por eso, casi lo primero que hizo el propio Cesar cuando llegó a Alejandría persiguiendo a Pompeyo y años antes de que Augusto hiciera lo mismo fue visitar la tumba del macedonio, tal

4 MÍNGUEZ, Víctor e RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada: *Emular a Alejandro. Estudios sobre la imagen del rey de Macedonia en el Renacimiento*, previsto para 2021.

5 GÓMEZ ESPELOSÍN, Francisco Javier: *La leyenda de Alejandro. Mito, historiografía y propaganda*, 2007, p. 386.

6 PLUTARCO, *Vida de Cesar*, XI.

como describe el poeta Lucano en su poema épico *Farsalia*.<sup>7</sup> En segundo lugar, la visita de Augusto al panteón alejandrino permite asimismo una reflexión sobre la caducidad, no de la vida –*un rey y no muertos*– sino del poder: en la plenitud de su éxito, Augusto comprobó con el cadáver de Alejandro que ni los más grandes evitan la muerte.

De las dos lecturas que ofrece el encuentro entre Augusto y los restos de Alejandro, el homenaje al personaje histórico y la meditación ante la fragilidad del poder, la que más nos interesa es la segunda, porque se aproxima al pensamiento moderno cristiano y humanista propio de la cultura del Renacimiento y especialmente del Barroco. Pero no pensemos que la conciencia del fin fue ajena al pensamiento de la Antigüedad romana y que estamos haciendo ahora un ejercicio de reinterpretación de un episodio acontecido en el siglo I a.C. desde la mentalidad del siglo XVII: la visita de Augusto al cadáver de Alejandro conectaba con la frase admonitoria que el esclavo que sostenía la corona de laurel sobre la cabeza del general romano que protagonizaba un triunfo en el foro de Roma pronunciaba a su oído: «No eres un Dios», o «Mira hacia atrás, recuerda que eres un hombre».<sup>8</sup> De hecho, el gesto de Augusto visitando la tumba alejandrina sería imitado por sus sucesores, convirtiéndose en un ceremonial del poder imperial habitual en los césares que viajaron a Alejandría: Germánico y su hijo Cayo Calígula en el año 19 d.C.; Vespasiano y Tito en el 69 d.C.; Adriano –acompañado de su amante Antínoo–, en el 130 d.C.; Septimio Severo en el 200 d.C.; y Caracalla, hijo del anterior, en el 215 d.C.

La representación de la visita de Octavio al mausoleo de Alejandro en el jeroglífico mexicano no es un ejercicio de rara erudición, pese a su

7 LUCANO, VIII, 696-697.

8 VERSNEL, H.S.: *Triumphus. An inquiry into the Origin, development and meaning of the Roman Triumph*, 1970; BEARD, Mary: *El triunfo romano: una historia de Roma a través de la celebración de sus victorias*, 2008; CHIVA BELTRÁN, Juan: *El triunfo del virrey. Glorias novohispanas: origen, apogeo y ocaso de la entrada virreinal*, 2012, p. 30.

marcado componente emblemático. Hay otros testimonios del Seiscientos, como el óleo sobre lienzo de Sébastien Bourdon, *Augusto visita la tumba de Alejandro* (1643, Musée del Louvre, París), que nos informan sobre la popularidad de este tema clásico en la plástica del Barroco (Fig. 2). Y esta iconografía perviviría en la pintura romántica e historicista del siglo XIX, como ponen de relieve las obras de Gustave Courtois, *César junto a la tumba de Alejandro* (1878, Musée de Vesoul, París) y François Schommer, *César-Auguste au tombeau d'Alexandre* (1878, École nationale supérieure des beaux-arts, París), si bien en éstas una pretendida verosimilitud arqueológica se superpone a la lección moral.



Fig. 2. BOURDON, Sébastien: *Augusto visita la tumba de Alejandro*.  
París: Musée del Louvre, 1643.

## ALEJANDRO EN TROYA

El ritual del rey vivo que visita al rey muerto, practicado por Cesar, Augusto y algunos de sus sucesores, ya contaba en realidad con un precedente relevante protagonizado por el mismísimo Alejandro. Plutarco en sus *Vidas de Alejandro y César* (finales del siglo I-principios del siglo II) y Flavio Arriano en la *Anábasis de Alejandro Magno* (siglo II) narran la visita del macedonio a la tumba de Aquiles en Troya, donde realizó un sacrificio en honor de Príamo, ungiéndose después con aceite para correr alrededor de la tumba del héroe junto a sus amigos y terminar coronándola.<sup>9</sup> Un episodio rescatado en el Renacimiento, como prueba el soneto del poeta y músico sevillano Juan de Arguijo (1567-1622), maestro de Lope de Vega y fascinado por la erudición arqueológica, «A Alejandro envidioso de Aquiles»:

Sobre el sepulcro del ilustre Griego,  
 Que honró con sus cenizas el Sigeo  
 Mejor que á Caria el rico Mausoleo;  
 Alejandro paró i exclamó luego:  
 ¡Oh gloria de la Grecia! claro fuego,  
 Cuya llama las nieblas del Leteo  
 No bastan á encubrir; ni su trofeo  
 Robar podrá jamas olvido ciego.  
 A ti, dichoso joven, guardó el cielo,  
 Porque eterno tu nombre al mundo fuera,  
 Del grande Homero la divina historia.  
 Que si de aquella pluma el alto vuelo  
 Faltara, un mismo túmulo cubriera  
 Tu mortal suerte, i tu inmortal memoria.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> GÓMEZ ESPELOSÍN, Francisco Javier: *Op. cit.*, p. 175.

<sup>10</sup> ARGUIJO, Don Juan de: *Poesía completa*, 2009.

Este homenaje de Alejandro a Aquiles hay que entenderlo desde una doble perspectiva, genealógica y heroica. Por un lado Alejandro se creía descendiente del guerrero aqueo por su madre Olimpia, princesa de Epiro; por otro, fue su maestro, Aristóteles, el que le introdujo en la *Iliada* de Homero –escrita trescientos años antes y referida a una sociedad que se había extinguido hacía ya seis siglos- hasta obsesionarlo y convertirla en el cantar épico que iba a marcar su destino. Alejandro y Aquiles, ambos cazadores de gloria que mueren jóvenes en pos de la fama.<sup>11</sup> Recordemos la bonita anécdota narrada por Plutarco: el objeto más hermoso y raro del botín obtenido tras la victoria en Iso resultó ser un cofre que había pertenecido a Darío; tras preguntar a sus compañeros en que lo usarían si lo poseyeran, Alejandro afirmó que en el guardaría a partir de ahora su ejemplar de la *Iliada*.<sup>12</sup> Este episodio fue recreado por Rafael en una grisalla del zócalo de la Estancia de la Signatura –el boceto preparatorio (h. 1513-1514) se halla en el Ashmolean Museum, Oxford-, llevada posteriormente a la estampa por Marcantonio Raimondi (h. 1513-1514, Albertina, Viena).<sup>13</sup> Alejandro también visitó en Troya la tumba de Ájax, y Hefestión honró la tumba de Patroclo.

<sup>11</sup> LANE FOX, Robin: *Alejandro Magno. Conquistador del mundo*, 2007, pp. 101-105.

<sup>12</sup> PLUTARCO: *Vida de Alejandro*, XXVI.

<sup>13</sup> Durante un tiempo se pensó que la escena representaba el hallazgo de los libros Sibilinos en el sepulcro de Numa, y también que representaba a Alejandro depositando los libros de Homero en la tumba de Aquiles. Nos inclinamos por la identificación actual –el cofre de Darío- por dos razones: se corresponde temáticamente mucho más con la grisalla paralela en la que contemplamos a Augusto salvando de la llamas a *La Eneida*; y el grupo de personajes que rodean a Alejandro y muestran su asombro parecen ciertamente sus generales y compañeros. De tratarse efectivamente de un retrato de Alejandro dibujado por Rafael cobraría fuerza la identificación de la figura que escucha a Sócrates en el fresco *La Academia de Atenas* en esta misma estancia como un retrato del rey macedonio –en lugar de Alcibiades, como también se ha afirmado-, pues ambas figuras ostentan sobre el yelmo el mismo tipo de penacho.

El episodio fue representado artísticamente por Thomas Blanchet en la pintura *Alejandro sacrificando en la tumba de Aquiles* (1647-1653, Musée du Louvre) (Fig. 3). Frente al mausoleo del héroe aqueo Alejandro proclamó la suerte de Aquiles por tener a un Homero que cantara sus virtudes y preservara su memoria.<sup>14</sup> Según Plutarco cuando alguien propuso a Alejandro visitar la lira de París, contestó «que éste nada le importaba, y la que buscaba era la de Aquileo»,<sup>15</sup> anticipando una respuesta similar a la que Augusto pronunciaría dos siglos después en Alejandría cuando tras contemplar a Alejandro le propusieron admirar otras tumbas.



Fig. 3. BLANCHET, Thomas: *Alejandro sacrificando en la tumba de Aquiles*. París: Musée du Louvre, 1647-1653.

<sup>14</sup> COHEN, A.: «Alexander and Achilles-Macedonians and Mycenaeans», 1995, pp. 483-505. Véase también AMLING, W.: «Alexander und Achilleus. Eine Bestandsaufnahme», 1988, pp. 657-692.

<sup>15</sup> PLUTARCO: *Vida de Alejandro*, XV.

Junto al rotundo precedente que la visita de Alejandro a la tumba de Aquiles supone para la que Octavio hará tiempo después a la del macedonio, hay otro que, pese a estar más alejado en el tiempo y presentar muchas más sombras, también significó un hito. Nos referimos al que tuvo como protagonista la tumba de la reina asiria Semíramis -o Sammuramat-, cuyo reinado las leyendas griegas sitúan a finales del tercer milenio antes de Cristo, y los historiadores actuales en el siglo IX a.C. Supuestamente esta tumba fue visitada en siglos posteriores por diversos monarcas, y así, el emblemista Hernando de Soto en una de sus composiciones, *Inexplebilis pecuniarum* («El auariento perpetuo») muestra precisamente al rey Darío abriendo la tumba de Semíramis.<sup>16</sup> Sin embargo este episodio ofrece una lectura distinta, pues como indica el mote del emblema alude a la avaricia de Darío que profana el mausoleo buscando un tesoro oculto. Además, confunde a Semíramis con Nitocris, a quien se atribuye en realidad esta anécdota. Ésta pudo ser una supuesta reina faraón de la VI dinastía, o más bien la esposa del rey de Babilonia Nabucodonosor, si aceptamos el relato de Heródoto.<sup>17</sup> Aunque la violación de esta tumba regia por Darío también generó representaciones barrocas, como la pintura de Eustaque Le Sueur, *Darío abriendo la tumba de Nitocris* (h. 1649), es evidente que las confusiones del relato, su diferente significado moral y la menor relevancia de estas oscuras reinas comparada con el prestigio incuestionable del gran conquistador macedonio, convirtió el episodio de éste frente al cenotafio troyano en el verdadero precedente de las visitas de los césares a la tumba de Alejandría.

Para entender el significado político de la visita de Alejandro al mausoleo de Aquiles hay que integrar éste en el inicio de la asombrosa campaña que el rey de Macedonia estaba a punto de emprender. En el

<sup>16</sup> SOTO, Hernando de: *Emblemas moralizadas*, 1599, pp. 30r-32a.

<sup>17</sup> HERÓDOTO: *Historias*, I, 185.

año 334 a.C. cruzó al frente de treinta y cinco mil soldados el estrecho de los Dardanelos, comenzando la conquista de Asia. Mientras tenía lugar la compleja operación naval, Alejandro realizó tres actos simbólicos con una clara intención propagandística: primero, y todavía en la orilla Tracia, en Eleunte, un sacrificio ante la tumba de Protesilao, el primer griego caído en la guerra de Troya; segundo, apenas desembarcado al otro lado del estrecho clavó su lanza en el suelo proclamando su propiedad por derecho de conquista; y tercero, y ya en Troya, rindió homenaje ante las tumbas de los héroes de la mítica guerra homérica, especialmente ante las de Aquiles y Patroclo, estableciendo ya el paralelismo entre los dos héroes aqueos y él mismo y Hefestión que cultivaría toda su vida. A continuación regaló su armadura a Atenea en el templo local y tomó en su lugar la que se custodiaba aquí y que se atribuía a la época de Agamenón.<sup>18</sup>

El homenaje de Alejandro a la tumba de Aquiles no fue solo la visita de un conquistador a un héroe, era también el reconocimiento de un monarca a un miembro de su linaje. Recordemos que Alejandro creía descender de la diosa nereida Tetis, que al unirse al mortal Peleo engendró a Aquiles. Éste era antepasado de la familia de los eácidas, que reinaba en el Epiro y a la que pertenecía Olimpia, madre de Alejandro. Además, los reyes de Macedonia, y entre ellos Filipo, padre de Alejandro, reivindicaban descender de Heracles, hijo del dios Zeus y de la mortal Alcmena, descendiente de Perseo.<sup>19</sup> Por lo tanto, tanto por la rama paterna como por la materna, Alejandro descendía de sendos dioses y de los más grandes héroes épicos: Aquiles y Heracles. Y aun podríamos añadir a este doble pretendido linaje divino y mítico las leyendas que narra Plutarco, según las cuales Olimpia fue fecundada la noche de su boda

<sup>18</sup> GÓMEZ ESPELOSÍN, Francisco Javier: *Op. cit.*, p. 33.

<sup>19</sup> MOSSÉ, Claude: *Alejandro Magno. El Destino de un Mito*, 2004, pp. 96 y 97.

con Filipo directamente por un dios –Zeus o Dionisos–, transformado según versiones en rayo o serpiente.<sup>20</sup>

La presencia de Alejandro ante Aquiles aun generó más representaciones barrocas que la de Octavio ante Alejandro, tanto en el siglo XVII como en el XVIII. Citamos algunas de las más conocidas: Johann Heinrich Schönfeld, *Alejandro el Grande ante la tumba de Aquiles* (1630, Galleria nazionale d'arte antica, Roma) (Fig. 4); Hubert Robert, *Alejandro el Grande ante la tumba de Aquiles* (1755-60, Musée del Louvre, París); Thomas Blanchet, *Alejandro visita la tumba de Aquiles* (Musée del Louvre, París); Antonio Joli, *Capri-cho de palacio clásico con Alejandro visitando la tumba de Aquiles* (Sotheby's, segunda mitad s. XVIII); Giovanni Niccolo Servandoni, *Capri-cho de ruinas*



Fig. 4. SCHÖNFELD, Johann Heinrich: *Alejandro el Grande ante la tumba de Aquiles*. Roma: Galleria nazionale d'arte antica, 1630.

<sup>20</sup> PLUTARCO: *Vida de Alejandro*, II.

*clásicas con Alejandro visitando la tumba de Aquiles* (Fig. 5); Giovanni Paolo Panini, *Alejandro visitando la tumba de Aquiles*, 1730-40 (Musée des Beaux Arts, Narbonne); Giovanni Paolo Panini, *Alejandro visitando la tumba de Aquiles* (h. 1718-1719), The Walters Art Museum, Baltimore (Fig. 6); y un anónimo de la escuela francesa, *Alejandro visitando la tumba de Aquiles* (h. 1650. Christie's). Aunque en ésta última obra citada la acción transcurre casi en primer plano, lo habitual en estas representaciones es recrear amplias vistas de un paisaje sembrado de ruinas clásicas entre las que destaca una pirámide—que invariablemente evoca la tumba del magistrado Cayo Cestio, ubicada junto a la Porta San Paolo en Roma (18-12 a.C.)—, y numerosas figurillas humanas entre las que sobresale Alejandro vestido con armadura griega ordenando abrir la tumba del héroe aqueo. No obstante, una de las composiciones que Hubert Robert pintó sobre este tema ubica el cenotafio de Aquiles y la figura de Alejandro bajo la cúpula del Panteón.

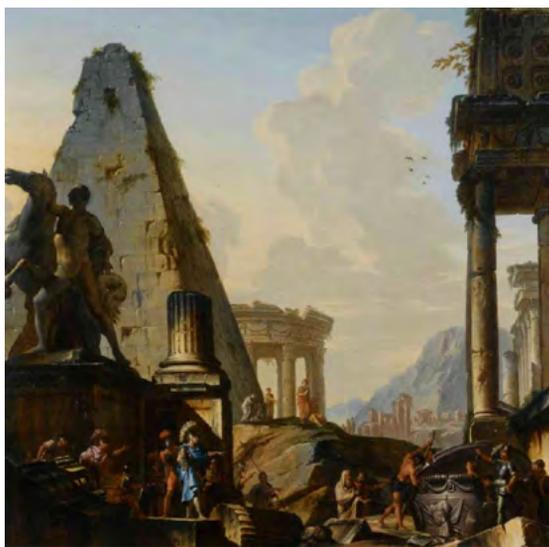


Fig. 5. SERVANDONI, Giovanni Niccolo: *Capricho de ruinas clásicas con Alejandro visitando la tumba de Aquiles*.



Fig. 6. PANINI, Giovanni Paolo: *Alejandro visitando la tumba de Aquiles*.  
Baltimore: The Walter Arts Museum. Circa 1718-1719.

## EL RECUERDO DE LA TUMBA PERDIDA

La tumba de Aquiles pertenece, como su morador, al fabuloso imaginario troyano, y por lo tanto no pasa de ser en la pintura barroca una fantasía poética o un capricho arquitectónico. Pero la tumba de Alejandro sí existió realmente, y aunque sus restos arqueológicos se perdieron a finales de la Edad Antigua, las referencias literarias, aunque confusas, eran abundantes. El gran macedonio había muerto en Babilonia el 10 de junio del año 323 a.C. Aunque son muchos los relatos sobre su fallecimiento y el traslado y posterior entierro de su cuerpo, la fuente principal de los mismos es Diodoro Sículo, concretamente los libros XVII y XVIII de su *Bibliotheca Historica*, concluida precisamente en época de Augusto. Alejandro había manifestado su deseo de ser enterrado en Egipto, en el santuario de Amón en el oasis de Siwa, donde tiempo atrás había recibido la investidura divina convirtiéndose en faraón. No obstante, Pérdicas, regente del reino, prefirió probablemente enterrarlo en la necrópolis regia de la capital de Macedonia, Egas: era evidente que los restos de Alejandro legitimarían a su poseedor, y para Pérdicas significaban la posibilidad de mantener el imperio unido bajo la identidad macedonia.<sup>21</sup> Dos años después de su muerte, el cadáver embalsamado de Alejandro salió de Babilonia transportado en un asombroso carro fúnebre, descrito por Diodoro con gran detalle.<sup>22</sup> Según Pausanias en su *Descripción de Grecia* (siglo II d.C.), Ptolomeo interceptó el cortejo en su ruta hacia Egas y

<sup>21</sup> MANFREDI, Valerio Massimo: *La tumba de Alejandro. El enigma*, 2000, pp. 49-50. Véase también CHUGG, Andrew Michael: *The lost tomb of Alexander the Great*, 2004; CHUGG, Andrew Michael: *The quest for the Tomb of Alexander the Great*, 2007; y SAUNDERS, Nicholas J.: *Alejandro Magno. El destino final de un héroe*, 2007.

<sup>22</sup> Fue analizado por CHRYSOSTOME QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine: *Restitution du Char funéraire qui transporta de Babylone en Egypte le corps d'Alexandre, d'après la description de Diodore de Sicile*, 1828. Véase MARIOTTA, Giuseppe: «La cerimonia del trasporto in Egitto del corpo di Alessandro: il carro funebre del re», 2004, pp. 89-108.

lo desvió hacia Egipto.<sup>23</sup> Curcio Rufo, en su *Historiae Alexandri Magni Macedonis*, y Pausanias, en la obra citada,<sup>24</sup> explican que el cadáver fue enterrado en Menfis, capital del Antiguo Reino, probablemente en el templo del Serapeo de Saqqara, que había sido concebida como tumba de Nectanebo II, el último faraón. Posteriormente, y de nuevo según Pausanias,<sup>25</sup> Ptolomeo II Filadelfo, hijo del primer Ptolomeo, trasladó la tumba a Alejandría. Hacia el 215 a.C. Ptolomeo IV Filopator construyó en Alejandría un nuevo mausoleo para la tumba de Alejandro en el santuario conocido como Soma, seguramente siguiendo el modelo de las tumbas macedónicas con forma de túmulo y cámara subterránea. Aquí fue contemplada como hemos dicho por diversos césares, primero Julio César, luego Augusto y posteriormente otros. El historiador griego Estrabón visitó esta tumba entre los años 24 y 20 a.C., y la describe brevemente en sus *Memorias históricas*,<sup>26</sup> mencionando que el sarcófago inicial de oro había sido sustituido por otro de distinto material que ha sido interpretado como alabastro.<sup>27</sup>

A partir del siglo IV de nuestra era las noticias son confusas: en el año 361 Amiano Marcelino habla de una tumba protectora de Alejandría; en el 365 un terrible terremoto y el maremoto subsiguiente destruyeron la ciudad; a finales ya de la centuria se pierden definitivamente las pistas fiables sobre el cadáver y el santuario. No obstante, durante la época islámica se habla de una mezquita de Du al-Qarnayn, posible sobrenombre árabe de Alejandro, construida por Abdul Hakim en el siglo XI, y situada cerca de las puertas de la ciudad; y León el Africano

<sup>23</sup> PAUSANIAS: I, 6, 3.

<sup>24</sup> CURCIO RUFO: X, 10, 10; PAUSANIAS: I, 6, 3.

<sup>25</sup> PAUSANIAS: I, 7, 1.

<sup>26</sup> ESTRABÓN: XVII, 1, 8-9.

<sup>27</sup> MANFREDI, Valerio Massimo: *Op. cit.*, pp. 107-108.

explica en el año 1550 en su relato de viajes que en el centro de Alejandría sigue existiendo una capilla que cobija la tumba del macedonio, algo que corroboran otros viajeros entre mediados del XVI y principios del XVII.<sup>28</sup> También se vincula a los restos de Alejandro un sarcófago egipcio de *breccia* verde, decorado con jeroglíficos y conservado en la mezquita Atarina, descrito en 1792 por el viajero inglés William Browne. Durante la campaña de Egipto (1798-1801), los soldados de Bonaparte lo extrajeron de la mezquita y lo embarcaron en una nave que nunca zarpó. Tras la derrota de Napoleón, Edward D. Clarke trasladó el sarcófago a Londres, entregándolo para su custodia y exposición al British Museum. El desciframiento que Jean François Champollion llevó a cabo en 1822 de la piedra Rosetta permitió interpretar los jeroglíficos egipcios, y entre ellos los que decoraban el sarcófago de Atarina, revelando que en realidad pertenecía a Nectabeo II, el último faraón de raza egipcia, derrotado por los persas en el 343 a.C., aunque éste jamás lo ocupó.

El llamado sarcófago de Sidón, (mármol pentélico, hacia el 310 a.C., Museo Arqueológico de Estambul), hallado en 1887, en cuyos relieves aparece Alejandro combatiendo e identificado también como la tumba del gran conquistador, pese a su gran calidad artística hay que descartarlo igualmente.<sup>29</sup> Algunos arqueólogos han intentado demostrar la ubicación de la tumba desaparecida de Alejandro en otros lugares, como el cementerio latino de Alejandría -donde se halló a principios del siglo XX una grandiosa estructura de alabastro con aspecto de cámara mortuoria-, en el templo de Bilad el Rum en el oasis de Siwa, o en la

<sup>28</sup> MANFREDI, Valerio Massimo: *Op. cit.*, pp. 132-135, citando a FRASER, P.M.: «Some Alexandrian Forgeries», 1962, y *Descripción de África y de las cosas notables que hay allí, por Juan León el Africano*, Ramusio, Venecia, 1550.

<sup>29</sup> MANFREDI, Valerio Massimo: *Op. cit.*, pp. 135-163. CLARKE, E.D.: *The tomb of Alexander. A dissertation on the sarcophagus brought back from Alexandria and now in the British Museum*, 1805.

basílica de San Marcos de Venecia. Pero no dejan de ser hipótesis hoy por hoy aventuradas e indemostrables, y sin ninguna relevancia para este estudio, pues son posteriores a las pinturas barrocas y decimonónicas que nos interesan.

Tanto si la tumba de Aquiles no deja de ser una fantasía cómo la de Alejandro una obra desaparecida, y aunque ninguna de las dos pudo ser contemplada por reyes o artistas de la Edad Moderna, lo interesante es que las visitas respectivas a las mismas de Alejandro y Octavio establecieron un modelo de ceremonial dinástico que otorgaba legitimación y prestigio, y que pervivió en la memoria de Occidente gracias a los relatos clásicos, convirtiéndose desde el Renacimiento en un modelo a imitar por los monarcas europeos.

#### *IMITATIO ALEXANDRI*. LOS MAUSOLEOS RENACENTISTAS Y LA EMULACIÓN DE LOS ANTEPASADOS

A lo largo de los siglos de Occidente, y manteniendo vivo el recuerdo de la visita de los césares a la tumba alejandrina, la memoria de los antepasados regios fue reivindicada una y otra vez por pedagogos y filósofos para que los jóvenes príncipes aprendieran de sus ancestros. En la Edad Moderna fueron muchos los tratados políticos, espejos de príncipes y libros de emblemas que insistieron en la conveniencia de que los herederos o monarcas recién ascendidos al trono imitaran los *exempla* de sus antecesores dinásticos, históricos e incluso míticos o bíblicos. Es decir: reyes vivos aprendiendo de reyes muertos.

En este contexto ideológico volvió a cobrar gran importancia en la cultura del Renacimiento la construcción y exposición de los mausoleos imperiales, como los de Federico III, Maximiliano I y Carlos V, que de alguna manera evocaban la grandeza de la desaparecida tumba de Alejandro –y de otras conservadas en ruinas como las de Augusto y Adriano en Roma-, a la vez que servían de escenario de meditación a

sus sucesores. Antes, paralelamente, y después de estos emperadores Habsburgo, cada realeza europea estableció un panteón familiar que consolidara su respectiva imagen dinástica convirtiéndolo en referencia casi sagrada de su legitimación política. Los reyes de Navarra fueron enterrados principalmente en el monasterio benedictino de Leyre; los reyes de León en la colegiata de San Isidoro; los reyes de Castilla en el monasterio de las Huelgas, la catedral de Toledo y en la capilla real de la catedral de Sevilla - evidenciando en esta secuencia la expansión del reino; los reyes de Aragón en el monasterio de San Juan de la Peña primero y luego en el de Poblet; los reyes normandos de Sicilia en la catedral de Palermo; los reyes de Inglaterra en la abadía de Westminster, cercana a Londres; los reyes de Francia optaron por la Basílica de Saint-Denis, próxima a la corte de Paris;<sup>30</sup> los reyes de Polonia y grandes duques de Lituania la catedral de Cracovia; los duques de Borgoña la cartuja de Champmol y la iglesia de Nuestra Señora de Brujas;<sup>31</sup> y los Medici la Basílica florentina de San Lorenzo. Pero el título imperial asociado a los Habsburgo desde Federico III y los vínculos formales y simbólicos que la cultura y el arte renacentista permitió establecer con la Roma de los césares otorgó a los cenotafios de la Casa de Austria en la Edad Moderna una relevancia muy superior.<sup>32</sup>

Previo al diseño de su propio cenotafio, Maximiliano I de Habsburgo se había encargado de concluir el de su padre Federico III. Para Maximiliano su progenitor fue un modelo a seguir en muchos sentidos.

<sup>30</sup> LENIAUD, Jean-Michel y PLAGNIEUX, Philippe: *La basilique Saint-Denis*, 2012.

<sup>31</sup> BARON, Françoise, JUGIE, Sophie y LAFAY, Benoît: *Les Tombeaux des ducs de Bourgogne*, 2009. TILLEMANN, Jan: *La Iglesia de Nuestra Señora. Brujas*, 2014.

<sup>32</sup> No solo de sus emperadores: Margarita de Austria estableció en el Monasterio Real de Brou, en Bourg-en-Bresse, un panteón familiar presidido por la tumba de su esposo Filiberto II de Saboya. Véase PAPONAUD, Benoît Henry: *Le monastère royal de Brou*, 2012.

Por ejemplo, en la consideración de la importancia que tenía la imagen dinástica, manifiesta por ejemplo en la presión que Federico III ejerció en el papado para que uno de sus antecesores, Leopoldo III, margrave de Babenberg, fuera canonizado en 1485 consiguiendo de esta manera un santo para su linaje. En 1463 Federico III ya había comenzado a planificar su tumba y había llamado al escultor Nicholas Gerhaert van Leyden para que realizara la lápida. El cenotafio debía situarse en el nuevo monasterio cisterciense de Wiener Neustadt, junto con los de la mujer y los hijos del emperador.<sup>33</sup> En 1473 continuó los trabajos el escultor Max Valmet, quien hizo los relieves laterales del sepulcro. A partir de 1493, y tras la muerte del emperador, su hijo Maximiliano dio un giro al diseño de la tumba paterna, proyectando finalmente un imponente mausoleo, de dos metros de altura, sobre el que situar la lápida original. Concluido en 1513 por el escultor Michael Trichter, responsable de su balaustrada, e instalado finalmente en la catedral de San Esteban de Viena,<sup>34</sup> configuró una de los cenotafios medievales más impresionantes de toda Europa. La elección definitiva del emplazamiento fue también una decisión estratégica, pues la iglesia vienesa estaba dedicada a un santo del linaje habsbúrgico, convirtiéndose a partir de este momento en lugar referente de la memoria de la Casa de Austria.

La tumba de Federico III presenta una interesantísima y riquísima iconografía, con doscientas cuarenta pequeñas estatuas. La lápida superior muestra la figura yacente del emperador, rodeada de leones sosteniendo una espada y escudos heráldicos, además de gran número de escudos, coronas y un águila que sostiene una filacteria con el anagrama *A.E.I.O.U.*, el misterioso acrónimo que reúne las cinco vocales y que

33 MENKE, Stefanie: *Kayser Fridrichs loblich gedechtnus-Das Grableprojekt Kaiser Frierichs III. für Wiener Neustadt*, 2011.

34 SILVER, Larry: *Marketing Maximilian. The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor*, 2008, pp. 197-198.

según el propio Federico, que lo había adoptado como lema en 1437, significaba *Austria est imperare orbi universo* («Todo el mundo está sometido a Austria», o en su versión alemana *Alles Erdreich Ist Österreich Untertan*).<sup>35</sup> Los escudos y coronas son los símbolos de sus dignidades y posesiones: el imperio, la Orden de San Jorge, el pavo habsbúrgico, Austria, Estiria, Baja Austria y Lombardía. Alrededor de la lápida, en el cuerpo de la tumba, otros muchos escudos heráldicos presentan todos los territorios bajo su posesión. Es decir, la tumba se configuró como un compendio de las posesiones de la *Domus Austria*. El pedestal de la tumba estaba decorado con figuras de monjes llorosos, criaturas y calaveras, y escenas representando a Federico realizando fundaciones religiosas, como la construcción del nuevo monasterio cisterciense en el Wiener Neustadt, el monasterio franciscano de Graz, etcétera. La impresionante balaustrada que rodea la magnífica tumba está decorada con figuras de apóstoles, del Salvador y con los santos del linaje de Austria como san Leopoldo y san Segismundo, y con sus patrones, como san Koloman. El programa iconográfico de la tumba pretendió por tanto mostrar la predestinación de los Habsburgo –y en concreto la legitimidad de Maximiliano– en el solio imperial.<sup>36</sup>

<sup>35</sup> Peter Lambecius, bibliotecario de la Corte imperial en el siglo XVII, recogió en su *Diarium sacri itineris cellensis interrupti* hasta otros cuarenta significados posibles del acrónimo, como por ejemplo *Aquila Electa Iovis Omnia Vincit* («El águila elegida lo conquista todo») o *Austria Erit In Orbe Ultima* («Austria será la última en el mundo»). Véase WHEATCROFT, Andrew: *Los Habsburgo. La personificación del imperio*, 1996, pp. 104-105.

<sup>36</sup> MENKE, Stefanie: *Kayser Fridrichs loblich gedechtnus-Das Grableprojekt Kaiser Frierichs III. für Wiener Neustadt*, 2011, p. 392. Era un momento de gran inestabilidad para él en los nuevos territorios de Borgoña, por lo que en todo su programa del Gedechnus Maximiliano trató de relacionarse dinásticamente con santos merovingios que legitimaran la posesión de estos territorios. La elección final de San Esteban, que al parecer fue un deseo final del propio Federico III, se debió a que allí se encontraba la tumba de Rodolfo IV, con el que pretendía vincularse.

El monumental cenotafio que debía albergar los restos del hijo de Federico III, Maximiliano I, primer emperador Habsburgo de la Edad Moderna y primer príncipe del Renacimiento que recurrió a la propaganda como práctica del poder,<sup>37</sup> fue promovido por él mismo aun en vida. Concebido en 1502, Maximiliano lo proyectó para la capilla del castillo de Wiener Neustadt, pero su nieto, el también emperador Fernando I, decidió ubicarlo en la nave central de la Hofkirche de Innsbruck, iglesia cortesana construida entre 1553 y 1563 –aunque el cadáver de Maximiliano permanecerá enterrado hasta la actualidad bajo el altar de Wiener Neustadt. El monumento fúnebre fue decorado con un amplio programa iconográfico que integró veintiocho estatuas de bronce de tamaño mayor del natural –realizadas entre 1511 y 1535– y veinticuatro relieves marmóreos representando escenas de la vida del emperador –tallados entre 1561 y 1566–, en los que intervinieron artistas de la talla de Alberto Durero, Peter Vischer el Mayor y Alexander Collin.<sup>38</sup> Maximiliano, príncipe humanista de espíritu cruzado, a la hora de promocionar su imagen potenció las representaciones genealógicas y dinásticas, tanto por lo que se refiere a sus antepasados, míticos o reales, como a su descendencia, como podemos advertir en la decoración de su mausoleo. Además, y según Simone Ferrari, en el proyecto original el cortejo de figuras escultóricas no lo compondrían veintiocho retratos sino cuarenta.<sup>39</sup> Entre las esculturas bronceas distinguimos a diversos monarcas y consortes, como Fernando de Aragón, Juana la Loca, Felipe el Bueno, María de Borgoña, Carlos el Temerario, Fernando de Portugal, Arturo de Bretaña, Clodoveo, Teodorico o Godofredo de

<sup>37</sup> SILVER, Larry: *Op. cit.*, 2008.

<sup>38</sup> FERRARI, Simone: «Los hombres negros. El mausoleo de Maximiliano I en Innsbruck», *FMR*, 30, 2009, pp. 109-128.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 114.

Bouillon, estableciendo una cadena regia que enlazaba mitos como el ciclo artúrico, las cruzadas y el origen del Toisón de Oro, con la realeza franca y goda, remontándose hasta la Antigüedad. Frente a la imagen del rey vivo visitando al rey muerto, el mausoleo de Maximiliano nos muestra a un rey muerto, rodeado de otros muchos reyes, muertos antes que él, esperando juntos la visita de los descendientes y herederos vivos del emperador.

Por lo que respecta al mausoleo de Carlos V, la carta de fundación y dotación de San Lorenzo el Real en el Escorial -1567- deja clara la intención de su hijo Felipe II de construir un mausoleo digno del emperador, enterrado hasta ese momento en el monasterio de Yuste donde había fallecido. Carlos V había mostrado en su testamento, redactado en Bruselas en 1554, su voluntad de ser enterrado en la catedral de Granada, pero en un codicilo añadido en Yuste en 1558 declaraba que quería ser inhumado junto a su esposa, la emperatriz Isabel aunque evitando la proximidad de la tumba de sus abuelos los reyes Fernando e Isabel.<sup>40</sup> La fundación jerónima obedecería al propósito de dotar a la tumba imperial de una comunidad de monjes que rezaran por Carlos V. Pero Felipe II, que había visitado las tumbas de los reyes de Aragón en el monasterio real de Poblet y de Inglaterra en la abadía de Westminster, fue más lejos, y aunque como explica Henry Kamen, no pretendió crear un mausoleo de la Monarquía Hispánica –nunca se menciona la palabra panteón en la documentación- sí que deseó enterrar junto al emperador y a la emperatriz a los miembros más relevantes de la familia, configurándose progresivamente la idea de un sepulcro colectivo de la dinastía habsbúrgica. La muerte de su hermana Juana en 1573 en el convento de las Descalzas Reales que ella misma había fundado fue, según Kamen, el desencadenante de la decisión de

<sup>40</sup> KUBLER, George: *La obra del Escorial*, 1983, p. 34.

reunir a todos sus familiares difuntos en el Escorial: Isabel de Valois y el príncipe don Carlos en 1573; al año siguiente Carlos V, Isabel de Portugal, Juana I de Castilla –luego trasladada a Granada–, la primera esposa del rey María de Portugal, las reinas Leonor de Francia y María de Hungría y hermanas del emperador, y diversos infantes; en 1579 Don Juan de Austria; en 1580 la reina Ana.<sup>41</sup> A partir de este año el rey empezó a reflexionar donde disponer un enterramiento conjunto y definitivo de los cuerpos, rechazando la cripta porque su mal estado de salud y las escaleras le hubieran impedido visitarla. En 1584 el monasterio fue concluido y dos años después se bendijo la iglesia. Fue entonces cuando decidió ubicarlos en la sala abovedada bajo el altar mayor del templo. Como relata Kubler en su magistral monografía sobre El Escorial, cuando falleció Felipe II en 1598 el edificio estaba concluido con la excepción de la cripta circular diseñada por el arquitecto Juan de Herrera: un muro de sillería carente de decoración cerraba este espacio subterráneo. Fue Felipe III quien decidió convertir la cripta en Panteón regio. Entre 1617 y 1635 Giovanni Battista Crescenzi transformó el diseño circular en octogonal, y Juan Gómez de Mora dirigió las obras. Finalmente, la cripta fue concluida por fray Nicolás de Madrid en 1654.<sup>42</sup>

Precisamente, en otro de los jeroglíficos novohispanos pintados para las exequias de Felipe IV en la catedral de México descubrimos al mismísimo rey difunto visitando la cripta del Real Monasterio de El Escorial, y contemplando cuatro tumbas abiertas de antepasados suyos a cada lado del altar (Fig. 7). El lema latino dice *Tendimus huc omnes metam prope-ramus ad vnam*. Y la letra:

<sup>41</sup> KAMEN, Henry: *El enigma del Escorial. El sueño de un rey*, 2009, p. 87-95.

<sup>42</sup> KUBLER, George: *Op. cit.*, p. 155.

Nunca pausado el curso, caminamos  
 A la muerte en la vida presurosos,  
 Y aunque por varias sendas: todos vamos  
 A tan cortos albergues pavorosos.  
 Libros sus jaspes son, en que estudiamos  
 Amargos documentos provechosos.  
 Aquí estudió PHILIPPO sus aciertos;  
 Siendo renglones vivos, Reyes muertos.

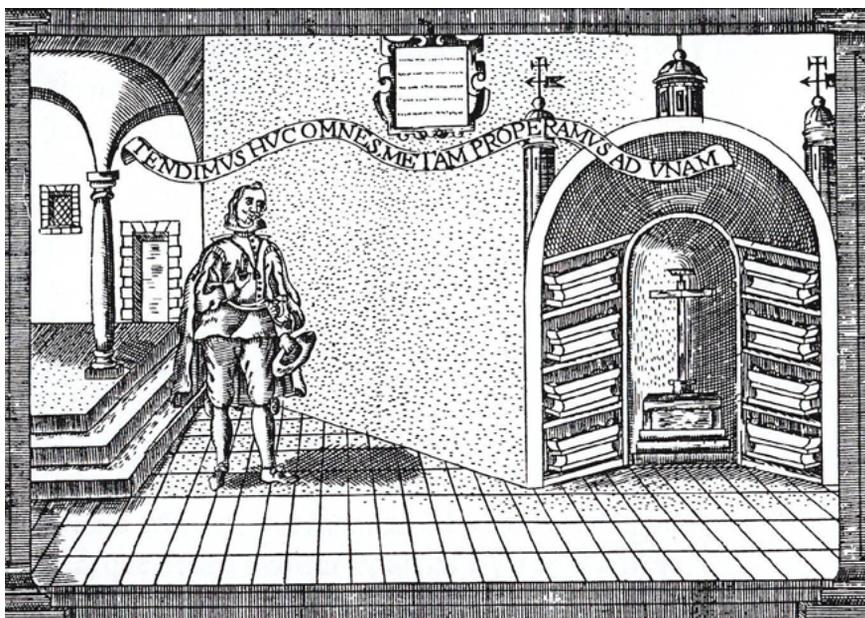


Fig. 7. Anónimo: Felipe IV visitando la cripta del Escorial.  
 Jeroglífico en la catedral de México, 1666.

A diferencia del primer jeroglífico con el que empezábamos este estudio y en el que Felipe IV era evocado subliminalmente por el cadáver de Alejandro que enseñaba con su ejemplo a sus visitantes regios, ahora el rey

Planeta es el monarca vivo que aprende contemplando los restos de sus antepasados. Y esta imagen adquiere un gran valor simbólico: en primer lugar porque es una representación dinástica; y en segundo lugar, porque convierte a Felipe IV en un nuevo Salomón al ser el responsable de la finalización de las obras de la cripta del Real Monasterio, y por tanto el rey arquitecto que concluyó el gran proyecto salomónico de Felipe II. Y el propio Sariñana cita una carta del monarca al prior del monasterio, Fray Nicolás de Madrid, firmada el 12 de marzo de 1654, en el que el Rey Planeta reserva ya un espacio para su uso particular: «la vrna inferior del nicho de la parte del Euangelio, viene à quedar desocupada, la qual señalo para mi, para quando Dios quisiere llebarme de esta vida; pues vendrè à estar debajo de mis mayores, y enfrente de mi Esposa». <sup>43</sup>

En la explicación de Sariñana al jeroglífico novohispano que acabamos de analizar podemos leer un breve párrafo que resume perfectamente el sentido de la *vanitas regia*:

Monarca es enigma, que para desengaño de los Principes, explican sabias las escuelas de vn sepulcro; porque alli se vè resuelta en polvo la Magestad, y assi alli se desata en cenizas todo el enigma de la grandeza: alli se vè lo que era, muy contrario à lo que parecia: alli el Rey se iguala con el plebeyo: el señor con el siervo: el sabio con el ignorante; siendo todos al acabarse la luz de la vida, debil pavesa; pero pavesa, que alumbra para el escarmiento, todo lo que obscurecia la mesma luz de la vida para el engaño. Y aun en esto se conoce, que se aprenden mysterios en los sepulcros, pues es sin duda mysterioso enigma alli entendido, que alumbren las pavesas, lo que cegaban las luces. <sup>44</sup>

El gran interés de los Habsburgo hacia el diseño de tumbas de gran monumentalidad y complejidad iconográfica, el cuidado que pusieron

<sup>43</sup> SARIÑANA, Isidro: *Op. cit.*, p. 63.

<sup>44</sup> *Ibidem*, pp. 61 y 62.

durante sus dilatadas construcciones y el testimonio de sus visitas a los panteones, demuestran una auténtica política dinástica a este respecto convertida en verdadera herencia ideológica. Desde este planteamiento de culto y admiración por los difuntos familiares que habían alcanzado el trono se entiende perfectamente la relevancia que las galerías de antepasados alcanzaron en todos los escenarios del poder de la Casa de Austria, dando lugar en las distintas residencias reales a salas de linajes, ámbitos decorados con los retratos de los miembros de la dinastía reinante. Estas series de retratos se han interpretado tradicional, y acertadamente, como una exhibición del prestigio familiar, pero hay que verlas también como una galería de espejos en la que el rey vivo contempla las efigies de sus ancestros muertos. En la corte hispana destacó la galería de retratos genealógicos situada en el guardajoyas del madrileño Alcázar Real, obra de diversos artistas entre los que se encontraban Tiziano y Antonio Moro, así como también las de los palacios de El Pardo y El Buen Retiro. La función pedagógica que sin duda cumplían las galerías de los antepasados muertos queda explicitada en diversas estampas y retratos áulicos en las que contemplamos a un príncipe o joven monarca admirando los rostros de sus ascendientes ya fallecidos. Es el caso de la estampa que Pedro Perret realiza para el libro de Juan Antonio Vera y Zúñiga, *Epítome de la vida i hechos del Invicto Emperador Carlos V* (1622), en la que vemos al infante Don Carlos, hijo de Felipe III y hermano de Felipe IV, vestido de armadura y con la cabeza descubierta, en un salón palaciego, mirando fijamente un retrato de medio cuerpo de su bisabuelo Carlos V que pende sobre su cabeza y que se acompaña del lema *Virtutem ex me*. O la ilustración anónima del libro de Francisco Isidoro de Alva, *Questio regiojuridica num summus Pontifex romanus stante coronat Lusitaniae* (Alcalá de Henares, 1666), en la que descubrimos a Carlos II que, vestido con armadura y con la cabeza descubierta a la vez que adopta una elegante pose de aires flamencos o franceses, contempla frente a él un gran pedestal decorado con trofeos y cubierto por un enorme cortinaje,

que sostiene un busto laureado del emperador Carlos V, acompañado éste de un águila armada con espada y globo entre las garras. Otros elementos de la composición son la mesa que aparece detrás del joven Carlos exhibiendo un mapa de fortificaciones basado en la traza italiana, un yermo paisaje al fondo con fortalezas, baluartes y bastiones, dos angelotes sosteniendo sobre la cabeza del último Austria el yelmo y el escudo real, y una filacteria al pie donde leemos *Carolus II. Carolvm V. Suscitans*. Como en la lámina de Perret, la emulación del emperador es el estímulo que guía a un lejano y joven descendiente, cuya voluntad de imitar a su ilustre antepasado queda de manifiesto al vestir la armadura que remite a las gestas militares y familiares. Entre los retratos áulicos que representan espejos de antepasados destaca el lienzo atribuido a Sebastián de Herrera Barnuevo o a su taller, *Carlos II y sus antepasados* (hacia 1667, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano), que ya hemos estudiado en otra ocasión, y en la que el joven rey de cuatro años aparece rodeado de una verdadera galería de retratos habsbúrgicos mediante lienzos, estatuas, dibujos y miniaturas.<sup>45</sup>

## PROFANACIONES Y RESTAURACIÓN

El jeroglífico mexicano mostrando a Felipe IV visitando el panteón del Escorial no fue una composición excepcional del arte festivo habsbúrgico. Antes al contrario: el gran aparato propagandístico que configuraron las decoraciones efímeras en cada solemnidad regia invadiendo fachadas, interiores, calles y plazas de las ciudades del imperio fue aprovechado por los mentores de los correspondientes programas iconográficos para mostrar a los súbditos por medio de emblemas pintados las señas de identidad de los sucesivos reyes de la Casa de Austria. Y entre los diversos

<sup>45</sup> MÍNGUEZ, Víctor: *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la Casa de Austria*, 2013, pp. 67-72.

discursos visuales la exaltación del linaje fue uno de los más habituales, por lo que las composiciones narrativas o alegóricas representando la veneración del monarca reinante a sus antepasados contemplando sus efigies o visitando sus tumbas no son en absoluto extrañas.

Ya el propio emperador Maximiliano I dio ejemplo cuando quiso conmemorar la finalización de la tumba de su padre Federico III recreando su visita a la misma. Podemos contemplar esta escena en una xilografía de Altdorfer presente el *Arco de Triunfo del emperador Maximiliano I* (1517-1518), arquitectura imaginaria trazada por Alberto Durero que constituye el mayor grabado nunca realizado, formado por ciento noventa láminas sueltas y pegadas que forman una superficie de más de diez metros cuadrados, y del que se realizaron doscientas copias antes de la muerte del emperador y otras quinientas después. Se trata de una fantasía arquitectónica e iconográfica, un artefacto ideológico que pretendía evidenciar por medio de la erudición visual y literaria la grandeza de la dinastía y sus anhelos de dominación universal.<sup>46</sup> Una arquitectura efímera que nunca existió como tal, pero cuyo impacto visual e iconográfico fue indudable. En esta escena conmemorativa Maximiliano se muestra visitando la tumba de su padre frente a un altar con la representación de la coronación de la Virgen, investido de todos los símbolos imperiales. Un altar con una gran semejanza al altar mayor de la capilla de San Jorge del castillo de Wiener Neustadt donde Maximiliano fue bautizado y donde sería enterrado bajo sus gradas, a la espera de la construcción de su mausoleo, como se puede observar en un grabado de Solomon Kleiner del compendio de Marquard Herrgott.<sup>47</sup> Al fondo, en una especie de capilla abovedada, vemos la tumba

<sup>46</sup> WHEATCROFT, Andrew: *Op. cit.*, pp. 120-122; Merino Peral, Esther: *El Reino de la ilusión. Breve historia y tipos de espectáculo. El arte efímero y los orígenes de la escenografía*, Universidad de Alcalá, 2005, pp. 80-87.

<sup>47</sup> LAURO, Brigitta: *Die Grabstätten der Habsburger. Kunstdenkmäler einer europäischen Dynastie*, Christian Brandstätter Verlag, 2007, p. 95-96. HERRGOTT, Marquard:

de Federico III, muy sencilla con respecto a la real, aunque con la misma forma rectangular. Aparece además la efigie yacente de cuerpo completo del emperador fallecido, investido y sosteniendo la espada (Fig. 8). La inscripción que acompaña a la xilografía alude precisamente a que Maximiliano quiso construir para su padre una tumba que ningún otro emperador tuvo, tanto en magnificencia, como en tamaño y coste. Y aunque la estampa está incorporada a un arco que nunca se pensó construir, la visita sí fue real: tenemos constancia de que Maximiliano asistió en varias ocasiones a las misas conmemorativas por la muerte de su padre en la iglesia de San Esteban de Viena, en la que, además del cenotafio de Federico, estaba también la tumba de su antecesor Rodolfo IV.

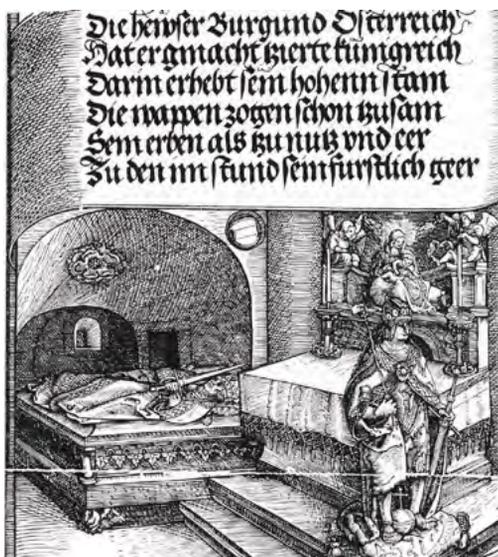


Fig. 8. ALTDORFER, Albrecht: *Maximiliano I visitando la tumba de Federico III*.  
 Xilografía, 1517-1518.

*Monumenta Augustae Domus Astriacae*, volumen cuarto, *Taphographia principum Austriae*, 1769-1772.

La pintura cortesana de los siglos XVII, XVIII y XIX nos ha dejado diversos testimonios de reyes visitando a sus antepasados. Y es curioso cómo se produce una revitalización de este tema iconográfico en la transición del siglo XVIII al XIX, cuando los estados regidos por monarquías absolutas se ven sacudidos por las revoluciones que inician el mundo contemporáneo. Quizá la profanación de las tumbas del panteón real de Saint Denis que siguió al estallido de la Revolución Francesa fue la circunstancia que impulsó este nuevo periodo de culto a los cadáveres regios. La exhumación colectiva tuvo lugar entre en octubre de 1793, tras el asalto al palacio de las Tullerías llevado a cabo el 10 de agosto, y supuso el saqueo de cincuenta y una tumbas y la pérdida de las cenizas y los restos de sesenta reyes, muchos de ellos arrojados a una fosa común al año siguiente.<sup>48</sup> La profanación supuso en sí misma una impugnación del orden monárquico tan impactante como la posterior decapitación de Luis XVI, por lo que las imágenes posteriores mostrando a reyes ante los restos de sus antepasados, como la parcial recuperación de los restos emprendida por Luis XVIII en 1817 una vez restaurado en el trono, adquiere un relevante papel simbólico. Y la Revolución no fue la única causa de las exhumaciones de panteones regios en esta época: la desamortización de las órdenes monásticas emprendida en España por el gobierno liberal en 1835 supuso la apertura de las tumbas de los mausoleos de los reyes de la Corona de Aragón en el monasterio Cisterciense de Poblet y la mutilación de los cadáveres.<sup>49</sup>

Una pintura muy elocuente pero poco conocida es el óleo sobre lienzo de Johann Gottlieb Puhlmann, *Federico el Grande ante el sarcófago abierto del Gran Kurfürsten en la Catedral de Berlín* (último tercio del

<sup>48</sup> LENIAUD, Jean-Michel y PLAGNIEUX, Philippe: *Op. cit.*, pp. 140-145.

<sup>49</sup> MARÈS DEULOVOL, Federico: *Las tumbas reales de los monarcas de Cataluña y Aragón del Monasterio de Santa María de Poblet*, 1998, pp. 55-59.

siglo XVIII, Palacio de Charlottenburg, Berlín). El monarca prusiano se acerca al féretro de mármol y decorado con águilas en el que reposa el cadáver del príncipe elector Federico Guillermo I de Brandeburgo y le coge la mano a la vez que vuelve su mirada a los dignatarios que le acompañan; al fondo de la capilla una multitud contempla la escena, y en primer plano un personaje enlutado contempla un libro abierto (Fig. 9). Federico Guillermo I fue duque de Prusia desde 1640 y fue clave en la conversión de este territorio en reino, por lo que la visita de Federico II a su tumba estaba más que justificada. Otra pintura significativa es el óleo sobre lienzo de Andreas Caspar Huhne, *Catalina II deposita los trofeos de Chesma en la tumba de Pedro el Grande* (1791, Ermitage, San Petersburgo).<sup>50</sup> Catalina II encargó tres lienzos a Huhne para conmemorar la victoria rusa contra los turcos y la anexión de Crimea. En Chesma,



Fig. 9. GOTTLIEB Puhmann, Johann: *Federico el Grande ante el sarcófago abierto del Gran Kurfürsten en la Catedral de Berlín*. Berlín: Palacio de Charlottenburg, último tercio siglo XVIII.

<sup>50</sup> Ha sido reproducido en el catálogo *Zares. Arte y cultura del Imperio Ruso. Colecciones del Museo del Ermitage*, 2008.

la flota ruso venció a la flota turca aun siendo esta última el doble de grande. Este triunfo justifica el homenaje de la zarina ante su ilustre antecesor con el que se sentía unida por tantas cosas, como los esfuerzos por occidentalizar Rusia.

Pero la pintura más elocuente en esta recuperación de la necrofilia regia es la pintura de Antoine-Jean Gros, *Francisco I y Carlos V visitando las tumbas de Saint-Denis, 13 de enero de 1540* (1812, Musée del Louvre, París). No se ven en ella las tumbas, solo a los dos monarcas bajando a la cripta en presencia de una multitud de eclesiásticos, dignatarios y cortesanos. Esta pintura, que fue un encargo oficial, se interpreta como una alusión a la entrevista entre Federico II de Austria y Napoleón -Carlos V y Federico II son Habsburgo, y Francisco I fue el creador de la dinastía Valois-Angoulême, como Napoleón lo es de los Bonaparte.<sup>51</sup> Pero es imposible contemplarla y no advertir en ella el eco de los reconocimientos de Alejandro y Octavio a sus antecesores, y la voluntad de relegitimar Saint Denis y a los reyes de Francia tras la gran profanación sufrida pocos años antes.

#### EL REGICIDA ANTE EL CUERPO DECAPITADO

Sin embargo las profanaciones de cadáveres de reyes europeos no se iniciaron con las revoluciones liberales. Ya en la Edad Moderna hubo un precedente relevante, aunque también, como no podía ser de otro modo, en el contexto de un dramático conflicto político: la Guerra Civil inglesa. El día 30 de enero de 1649 Carlos I Estuardo, rey de Inglaterra, era decapitado en Whitehall, frente a la fachada de Banqueting Hall. Un juicio por traición, rápido y torticero, emitió el veredicto de que el rey había ejercido su poder contra la tiranía y los derechos y libertades de su pueblo. Le acusaron de tirano, traidor, asesino, y enemigo de la

<sup>51</sup> O'BRIEN, David: *Antoine-Jean Gros, peintre de Napoléon*, 2006, p. 186.

Commonwealth, además de responsabilizarle de todas las traiciones, asesinatos, rapiñas, incendios y daños sobre la nación que se habían causado durante las guerras civiles que habían asolado Inglaterra desde 1642. Su cabeza fue levantada ante el público congregado, mientras de su cuello salían borbotones de sangre. Dos compañías de caballería procedieron a dispersar a la multitud, pero algunos espectadores se abalanzaron sobre la sangre para mojar sus pañuelos y bajo el cadalso para atesorar la tierra teñida de rojo. El cadáver del rey fue llevado al palacio e introducido en un féretro, a la espera de ser embalsamado.<sup>52</sup> Como deferencia por ser rey, se permitió que su cabeza fuera cosida a su cuerpo. Como castigo por ser un traidor se le negaron los tradicionales funerales regios de la monarquía inglesa y una tumba en Westminster junto a sus familiares.<sup>53</sup> El cadáver fue trasladado al palacio de St. James, donde permaneció una semana, antes de ser enviado a Windsor, donde definitivamente descansaría. Apenas nadie lo visitó, no estaba permitido. Sin embargo, poco tiempo después corrió la leyenda de que un misterioso visitante quiso contemplarlo una medianoche y que sus palabras ante el féretro fueron «Necesidad cruel». Se trataba de Cromwell. Chateaubriand y Guizot recogieron a mediados del siglo XIX esta supuesta visita.<sup>54</sup>

Verdad o leyenda, lo cierto es que el ciclo de Carlos I despertó el interés de Hippolyte Delaroche. El artista representó por ejemplo en 1836 cómo el rey fue vejado en *Carlos I insultado por los soldados de Cromwell* como si de un Ecce Homo se tratara (1836, National Gallery, Londres). Pero ya antes, en 1831, había pintado la escena legendaria, en

52 WEDGWOOD, C.V.: *A King condemned. The trial and Execution of Charles I*, 2011, p. 194.

53 LLEWELLYN, Nigel: *The Art of Death. Visual culture in the English Death Ritual, c. 1500-c. 1800*, 1991.

54 GUIZOT, François: *Historia de la revolución de Inglaterra*, 1985, pp. 312-318. En su edición original, *Histoire de la révolution d'Angleterre*, 1826-27.

la que Cromwell visita el cadáver del rey. Evidentemente no se trata de una visita ante una tumba, puesto que el monarca fue enterrado en una cripta en la capilla de San Jorge en Windsor, junto a su antecesor Enrique VIII. El lienzo, titulado *Cromwell ante el cadáver de Carlos I* (1831, Museo de Bellas Artes, Nîmes) fue presentado en el Salón parisino de ese año (Fig. 10). El tema estaba de actualidad en ese momento, por cuanto la prensa reflexionaba y establecía paralelismos entre las revoluciones sangrientas y las pacíficas que se habían llevado a cabo a lo largo de la historia y lo que estaba sucediendo en la Francia del periodo. No obstante, la representación es prácticamente única. El propio Delaroche hizo una versión posterior en acuarela, desaparecida; y en 1840 Johannot realizó un frontispicio para la edición del *Cromwell* de Víctor Hugo.



Fig. 10. DELAROCHE, Hippolyte: *Cromwell ante el cadáver de Carlos I*. Nîmes: Museo de Bellas Artes, 1831.

En opinión de Wright, Delaroche supo muy bien explotar las fuentes históricas en su composición, seguramente basándose más en la versión de Chateaubriand. El revolucionario posa en pie ante el féretro y contempla el cadáver del monarca con una cierta familiaridad, pero al mismo tiempo con gran pasividad emocional.<sup>55</sup> Lo que es evidente es la pose meditativa, melancólica, nada que ver con el dramatismo romántico de otras escenas históricas. Cromwell ha entrado en mitad de la noche en la habitación donde descansa el cadáver del rey. Aparece pertrechado para la guerra, por lo que su visita parece meramente de curiosidad, pero el retraimiento del lado izquierdo de su cuerpo, su hombro caído, su brazo oculto tras la espalda, el gesto serio y cansado, demuestra un estado interior taciturno. Delaroche ha querido mostrar también la desidia hacia el cadáver del monarca, en una habitación fría, con una chimenea apagada y en total abandono. Su cuerpo apenas está cubierto por una simple camisa blanca, si bien su cabeza está cosida y su rictus cadavérico muestra el dolor sufrido. Su féretro es simple, negro, tachonado y con una cartela donde se lee *Carolus Rex* y la fecha. Tan sólo lo cubre un paño negro, que Cromwell aparta al levantar la tapa. La caja está negligentemente apoyada sobre dos sillas, casi a punto de caer. Es llamativa esta visión de Cromwell, Carlos I no es para él un trofeo de guerra. Podemos incluso imaginarnos al revolucionario regresando con sus tropas, en un estado de abatimiento, después de contemplar al rey muerto. Contrasta además esta imagen con otras escenas trágicas compuestas por Delaroche, puesto que no es el sentimentalismo y el drama de *La ejecución de Lady Jane Grey* (1834, National Gallery, Londres) o de *Lord Staffor siendo conducido al cadalso* (1837, National Gallery, Londres). Se aproxima más a la melancolía imperial en *Napoleón en Fontainebleau* (1845, Museum der bildenden Kunste, Leipzig) o a *Napoleón cruzando los Alpes* (1850,

55 WRIGHT, Beth S.: «Delaroche's *Cromwell* and the historians», *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 16-1, 2000, p. 77.

Walker Art Gallery, Liverpool), donde la pasividad y la laxitud corporal muestran un alma atormentada y un espíritu abatido.

Esta imagen cadavérica de Carlos I no era sin embargo la primera del monarca estuardo. En 1813 George Cruikshank, ilustrador británico, había publicado una divertida caricatura titulada *Meditations among the Tombs* (British Library, Londres). La caricatura mostraba a Jorge IV, en esos momentos Príncipe Regente por la enfermedad de Jorge III, ante los cadáveres de Carlos I y Enrique VIII. El Príncipe, junto con un grupo de eruditos y médicos, había bajado a la cripta real en la capilla de San Jorge, durante las excavaciones que se realizaron por la reforma de la capilla. Allí descubrieron varios cadáveres regios y tomaron dibujos y algunos restos con la intención de convertirlos en reliquias. El acontecimiento fue ampliamente recogido por la prensa y se hicieron muchas caricaturas. Ésta en concreto permitía realizar un mordaz paralelo entre los destinos de los tres monarcas: Jorge IV muestra su admiración hacia Enrique VIII, porque había conseguido acabar con la iglesia romana y con sus seis mujeres, mientras que él no podía librarse ni de la suya, en un matrimonio forzado; mientras que Carlos I supone una advertencia para él, pues le cortaron la cabeza por enfrentarse al Parlamento, recordándole la cercanía de la Revolución Francesa y el peligro inminente del republicanismo violento. No son por tanto meditaciones melancólicas sobre la grandeza de sus antepasados, sino una ridícula comparación entre dos grandes monarcas y un extravagante y débil Príncipe, que no estaba a la altura de sus ancestros.

## EPÍLOGO

Hay un episodio de la vida del último rey hispano de la Casa de Austria, Carlos II, que además tiene lugar meses antes de su fallecimiento, que nos permite sintetizar el viaje necrófilo que hemos abordado en este artículo y que ha transcurrido entre visitas a cadáveres de ancestros y profanaciones de cuerpos regios. Este rey débil y enfermo, de graves carencias físicas y

psíquicas, que estuvo falleciendo prácticamente desde su nacimiento pero que, no obstante, reinó treinta y cinco años,<sup>56</sup> se retiró entre septiembre y noviembre de 1699 al Real Monasterio de El Escorial, donde mejoró levemente de sus dolencias. Un día visitó el Panteón Real del mismo y ordenó abrir ante su presencia los ataúdes de diversos miembros de su familia, empezando por el de su madre. Aunque no ha quedado testimonio gráfico de este episodio, no cuesta demasiado imaginar esta fantasmagórica escena, en la que un rey demente y próximo ya a su muerte y rodeado de féretros abiertos contempla con luz de antorchas cadáveres corrompidos o momificados de sus ilustres antepasados. La visita propagandística de los jóvenes y gloriosos Alejandro y Octavio a las tumbas de reyes que les precedieron se convierte en el ocaso del Siglo de Oro en el gesto enloquecido de un rey enfermo: en aquellos como en éste la visita obedece al deseo de homenajear y aprender de los grandes que les han precedido, pero lo que en Alejandro y Octavio anuncia un futuro prometedor en Carlos es el presagio de un fin ya próximo. La búsqueda de la gloria ha sido sustituida por la estéril melancolía, el espejo de Príncipes por la *vanitas* barroca.

<sup>56</sup> MÍNGUEZ, Víctor: *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la Casa de Austria*, 2013.

## BIBLIOGRAFÍA

- AMLING, W.: «Alexander und Achilleus. Eine Bestandsaufnahme», en W. Hill y J. Heinrichs (eds.), *Zu Alexander d. Gr. Festschrift G. Wirth*. Amsterdam, 1988, vol. II, pp. 657-692.
- ARGUIJO, Juan de: *Poesía completa*. Madrid: Catedra, 2009.
- BARON, Françoise, JUGIE, Sophie, y LAFAY, Benoît: *Les Tombeaux des ducs de Bourgogne*. París: Somogy Éditions d'Art, 2009.
- BEARD, Mary: *El triunfo romano: una historia de Roma a través de la celebración de sus victorias*. Barcelona: Crítica, 2008.
- CHIVA BELTRÁN, Juan: *El triunfo del virrey. Glorias novohispanas: origen, apogeo y ocaso de la entrada virreinal*. Castellón: Universitat Jaume I, 2012.
- CHUGG, Andrew Michael: *The lost tomb of Alexander the Great*. Londres: Periplus, 2004.
- . *The quest for the Tomb of Alexander the Great*. Austin: A.M.C., 2007.
- CLARKE, E.D.: *The tomb of Alexander. A dissertation on the sarcophagus brought back from Alexandria and now in the British Museum*, Cambridge, 1805.
- COHEN, A.: «Alexander and Achilles-Macedonians and Mycenaeans», en J. B. Carter y S. P. Morris (eds.), *The Ages of Homer: a Tribute to Emily Townsend Vermeule*, Austin, 1995, pp. 483-505.
- FERRARI, Simone: «Los hombres negros. El mausoleo de Maximiliano I en Innsbruck», *FMR*, 30, 2009, pp. 109-128.
- FRASER, P.M.: «Some Alexandrian Forgeries», *Proceedings of the British Academy*, XI, VII, 1962.
- GÓMEZ ESPELOSÍN, Francisco Javier: *La leyenda de Alejandro. Mito, historiografía y propaganda*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2007.
- GUIZOT, François: *Historia de la revolución de Inglaterra*. Madrid: Sarpe, 1985.

- KAMEN, Henry: *El enigma del Escorial. El sueño de un rey*. Madrid: Espasa Calpe, 2009.
- KUBLER, George: *La obra del Escorial*. Madrid: Alianza, 1983.
- LANE FOX, Robin: *Alejandro Magno. Conquistador del mundo*. Barcelona: Acantilado, 2007.
- LAURO, Brigitta: *Die Grabstätten der Habsburger. Kunstdenkmäler einer europäischen Dynastie*, Christian Brandstätter Verlag, 2007.
- LENIAUD, Jean-Michel y PLAGNIEUX, Philippe: *La basilique Saint-Denis*. París: Éditions du patrimoine, 2012.
- LLEWELLYN, Nigel: *The Art of Death. Visual culture in the English Death Ritual, c. 1500-c. 1800*. Londres: The Victoria and Albert Museum, Reaktion Books, 1991.
- MANFREDI, Valerio Massimo: *La tumba de Alejandro. El enigma*. Barcelona: Grijalbo, 2000.
- MARÈS DEULOVOL, Federico: *Las tumbas reales de los monarcas de Cataluña y Aragón del Monasterio de Santa María de Poblet*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Poblet, 1998.
- MARIOTTA, Giuseppe: «La cerimonia del trasporto in Egitto del corpo di Alessandro: il carro funebre del re», en Heinz-Dieter Heimann, Silke Knippschild y Víctor Mínguez (eds.), *Ceremoniales, ritos y representación del poder*. Castellón: Universitat Jaume I, 2004, pp. 89-108.
- MENKE, Stefanie: *Kayser Fridrichs loblich gedechtnus-Das Grableprojekt Kaiser Frierichs III. für Wiener Neustadt*. Tesis doctoral. Osnabrück: Universität Osnabrück, 2011.
- MERINO PERAL, Esther: *El Reino de la ilusión. Breve historia y tipos de espectáculo. El arte efímero y los orígenes de la escenografía*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2005.
- MÍNGUEZ, Víctor: «La muerte del Príncipe: reales exequias de los últimos Austrias en México», *Cuadernos de Arte Colonial*, 6, 1990, pp. 5-32.
- . *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la Casa de Austria*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013.

- MÍNGUEZ, Víctor e RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada: *Emular a Alejandro. Estudios sobre la imagen del rey de Macedonia en el Renacimiento*. Previsto para 2021.
- MÍNGUEZ, Víctor, RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada, González Tornel, Pablo y Chiva, Juan: *La fiesta barroca. Los virreinos americanos (1560-1808)*. Castellón: Universitat Jaume I-Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2010.
- MOSSÉ, Claude: *Alejandro Magno. El Destino de un Mito*. Madrid: Espasa, 2004.
- O'BRIEN, David: *Antoine-Jean Gros, peintre de Napoléon*. China: Gallimard, 2006.
- PAPOUNAUD, Benoît Henry: *Le monastère royal de Brou*. París: Éditions du Patrimoine, 2012.
- QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine Chrysostome: *Restitution du Char funéraire qui transporta de Babylone en Egypte le corps d'Alexandre, d'après la description de Diodore de Sicile*. París, 1828.
- SARIÑANA, Isidro: *Llanto del Occidente en el Ocaso del más claro Sol de las Españas. Fúnebres demostraciones, que hizo, pyra real, que erigió en las Exequias del Rey N. Señor D. Felipe III El Grande*. México: Viuda de Bernardo Calderón, 1666.
- SAUNDERS, Nicholas J.: *Alejandro Magno. El destino final de un héroe*. Barcelona: Planeta, 2007.
- SILVER, Larry: *Marketing Maximilian. The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor*. Princeton: Princeton University Press, 2008.
- SUETONIO, Cayo: *Los doce césares*. Madrid: Sarpe, 1985.
- TILLEMANN, Jan: *La Iglesia de Nuestra Señora. Brujas*. Ratisbona: Schnell & Steiner, 2014.
- VERSNEL, H.S.: *Triumphus. An inquiry into the Origin, development and meaning of the Roman Triumph*. Leiden: University of Leiden, 1970.
- WEDGWOOD, C.V.: *A King condemned. The trial and Execution of Charles I*. Tauris Parke Paperbacks, 2011.

WHEATCROFT, Andrew: *Los Habsburgo. La personificación del imperio*.  
Barcelona: Planeta, 1996.

WRIGHT, Beth S.: «Delaroche's *Cromwell* and the historians», *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 16-1, 2000, pp. 77-90.

Zares. *Arte y cultura del Imperio Ruso. Colecciones del Museo del Ermitage*.  
México D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2008.

